

Iris Pascual Gutiérrez*

Resumen: El final del movimiento estudiantil de 1968 generó en sus participantes desencanto, frustración y dudas respecto del camino político a seguir en el futuro. Una de las plasmaciones más características de este ambiente fue el cine filmado en medios universitarios e independientes entre Tlatelolco y 1970, del cual *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970) es un buen ejemplo. Ese largometraje presenta una visión estética y discursivamente renovada de la Revolución mexicana, al tiempo que invita a reflexionar sobre la situación y expectativas de la juventud urbana de clase media durante estos años.

Palabras clave: movimiento estudiantil de 1968, Revolución mexicana, relaciones cine-historia, John Reed, cine independiente.

Abstract: The end of the 1968 student movement generated disenchantment, frustration and doubts among its participants regarding the political path to follow in the future. One of the most characteristic representations of this environment was the cinema filmed in universities and independent media between Tlatelolco and 1970, of which *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970) is a good example. This feature film presents an aesthetic and discursively renewed vision of the Mexican Revolution and invites you to reflect on the situation and expectations of the middle-class urban youth during these years.

Keywords: 1968 student movement, Mexican Revolution, cinema-history relationship, John Reed, independent cinema.

Relato de la Revolución y reflexión sobre la juventud urbana post Tlatelolco en *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970)

Revolution's Narration and Reflexión on Urban Post Tlatelolco's Youth in *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970)

Desde hace ya varias décadas el cine se ha asentado como una herramienta de primer nivel para el estudio del pasado. Gracias a las aportaciones de numerosos especialistas —entre los cuales los más destacados e influyentes probablemente sean Marc Ferro (Ferro, 1995; 2005: 7-14; 2008), Robert Rosenstone (Rosenstone, 1997; 2014) y Pierre Sorlin (Sorlin, 1985; 1991: 73-87)— el interés por la manera en que la gran pantalla recoge, interpreta e influye sobre los acontecimientos políticos, las mutaciones de naturaleza cultural o los procesos económicos experimentados por las sociedades humanas goza de un amplio reconocimiento en el campo académico. En última instancia, los presupuestos teóricos y los estudios de caso desarrollados por todos los autores que se han adentrado en el campo de las relaciones entre cine e historia permiten observar (pese a sus diferencias metodológicas) las películas desde una triple perspectiva: como fuente, agente y relato histórico.

Con esta idea como punto de partida, el presente trabajo propone un análisis del filme *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970) de acuerdo con las siguientes premisas: por un lado, consideramos que el uso de una estética cercana a lo documental, junto con una narración que incidió en el carácter popular y masivo de la Revolución mexicana propiciaron que

Postulado: 21-02-2019
Aceptado: 05-11-2019

* Universidad Internacional de La Rioja. <irispascual87@gmail.com>.

Leduc rompiera con el tratamiento mayormente superficial que la industria cinematográfica azteca había dado a ese episodio durante las décadas anteriores. Pero además, entendemos que su director se valió del pasado para reflexionar acerca del movimiento estudiantil de 1968, señalando algunas de sus limitaciones y, sobre todo, haciendo un llamamiento para que la movilización que con él se puso en marcha continuara. Así, esta película no sólo ofrecería una interpretación histórica de los años revolucionarios, sino que también constituiría una fuente de información en torno a la realidad mexicana de finales de los sesenta, especialmente en lo relativo al clima desencantado que tras el dramático final del 68 embargó al sector social que más se había involucrado en su desarrollo (y al cual el propio Leduc pertenecía): la juventud urbana de clase media con educación superior. Un fenómeno abordado ampliamente desde un punto de vista historiográfico, periodístico o testimonial,¹ pero que lo ha sido mucho menos en lo que se refiere a la emisión de discursos cinematográficos.

Para tratar esas cuestiones, en primer lugar dedicaremos algunas palabras al contexto político y social de México durante el periodo 1969-1970, centrándonos en la crisis interna que a lo largo de esos años afectó a las instituciones de educación superior y en gran medida las anuló como espacios eficaces de contestación a las iniciativas oficiales. A continuación repasaremos el marco cinematográfico del país a finales de los sesenta, atendiendo sobre todo a los ámbitos no industriales (en los cuales se sitúa nuestro objeto de estudio): la relevancia de los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* y *El grito*, las voces que veían en la producción independiente una alternativa al declive artístico y económico que aquejaba a la gran pantalla mexicana; la filmación durante esos años en medios

¹ El desconcierto y las dudas respecto al camino a seguir en el futuro más inmediato que caracterizaron la actitud de muchos participantes en el movimiento estudiantil con posterioridad a Tlatelolco han sido mencionadas por un buen número de autores. Algunos de los trabajos más conocidos en este sentido, desde diferentes presupuestos ideológicos y metodologías, son los de Gastón García Cantú (1973), Elena Poniatowska (2000) y José René Rivas Ontiveros (2007).

universitarios e independientes de cintas que recogieron la atmósfera desencantada mencionada más arriba o una corriente de documental militante que comenzó a tomar cuerpo a partir de 1969 en varios países iberoamericanos, cuyo máximo exponente fue *La hora de los hornos*. Seguidamente analizaremos en detalle *Reed, México insurgente* para, por último, presentar las conclusiones alcanzadas.

La crisis política en la Universidad mexicana (1969-1970)

Indudablemente, la movilización estudiantil que ocurrió entre julio y diciembre de 1968 generó amplias expectativas de futuro entre las clases medias universitarias progresistas de México. Una buena muestra de ello fue el *Manifiesto a la Nación 2 de octubre*, un documento publicado por el Consejo Nacional de Huelga el 4 de diciembre de ese año; en él se remarcaban los logros alcanzados por los manifestantes desde julio² y se auguraba el inicio de una nueva fase para el país, presidida por una convergencia creciente entre estudiantes, trabajadores urbanos y campesinos en pos de mayores libertades políticas y justicia social (Rivas, 2007: 811). Sin embargo, lo cierto es que a lo largo del periodo 1969-1970 la vida política de las instituciones mexicanas de educación superior se vio marcada por la frustración y la apatía. Esta situación puede relacionarse con la asunción de metas futuras irreales por parte de los grupos más politizados dentro del 68, ello como consecuencia de una lectura incompleta de la realidad nacional (bási-

² Sus autores entendieron que, en ese momento, los estudiantes movilizados podían mostrar éxitos tangibles: el debate en torno a los artículos del Código Penal referidos a los delitos de “disolución social”; la salida de policía y ejército de los centros educativos; la puesta en libertad de los detenidos o la defensa de la autonomía universitaria. Pero además, consideraban que el movimiento iniciado en julio ostentaba “otra serie de logros que aunque menos concretos son más importantes para la vida política de México”. Entre ellos: iniciar “una etapa de discusión, de crítica y de reflexión política”; mostrar que “es posible movilizar a grandes sectores del pueblo al margen de los controles oficiales”, o “haber acercado a través de las ‘brigadas políticas’ a los estudiantes, con el pueblo de México y sus problemas” (Rivas, 2007: 593-597 y 807-811).

camente en lo tocante a la fortaleza de los nexos entre universitarios y sectores populares de la sociedad).³ Y, sobre todo, con la durísima represión desencadenada por las autoridades: esta etapa se caracterizó por la eliminación de cualquier conato de continuación o derivación del movimiento estudiantil.

Algunas expresiones de la vigencia del clima represivo propio de 1968 durante los dos últimos años del sexenio diazordacista fueron la prohibición sistemática de toda protesta estudiantil dentro y —principalmente— fuera de los recintos universitarios, el acoso a personalidades y colectivos con sensibilidades progresistas o la reactivación de las “porras” en la UNAM, fenómeno que había sido prácticamente erradicado por el movimiento estudiantil (Rivas, 2007: 627-641). Como consecuencia, y pese al triunfalismo de textos como el *Manifiesto*, un pesado ambiente de derrota se instaló en los centros educativos del país, en particular entre quienes más se habían movilizado durante el 68; ello se observó, por un lado, en una gran mayoría del alumnado cada vez más desmotivado y desconectado, no sólo de cualquier actividad reivindicativa sino también de la vida académica y cultural universitaria:

El desencanto que fomenta la frustración política y la amargura de la dispersión de las fuerzas organizadas favorecieron la adopción de la cultura de la droga: música para aturdirse; marihuana para escapar de una realidad brutalizada; agrupación con los más íntimos para abolir los valores aprendidos; suprimir la esperanza activa y desesperar, en voz alta, de México (García Cantú, 1973: 42).

Y, por el otro, en la progresiva radicalización y aislamiento de los grupos con una conciencia política

³ Pese a sus muchos hallazgos, también es necesario apuntar que el movimiento estudiantil de 1968 fue un fenómeno circunscrito casi en exclusiva al entonces Distrito Federal y protagonizado ante todo por jóvenes de clase media, los cuales tuvieron serias dificultades para hacer llegar su mensaje a la esfera obrera y campesina (sectores, por otro lado, muy mediatizados por el corporativismo oficial vigente durante aquellos años). Por ello resulta innegable que fue una experiencia ajena a las vivencias y preocupaciones de millones de mexicanos, especialmente en las vastísimas áreas rurales del país. Esta cuestión ha sido mencionada por Pablo González Casanova (1981: 23), Carlos Monsiváis (2008: 236) y Sergio Zermeño (1978: 162-177 y 219-232).

de izquierda más asentada.⁴ Esa tendencia se consolidó pocos años después: el fracaso del Foro Nacional Estudiantil celebrado en la UNAM en abril de 1972, esencialmente por las desavenencias entre las diferentes corrientes que en él participaron, acabó con la última oportunidad para reorganizar el movimiento estudiantil en México (Rivas, 2007: 708-716). A partir de entonces el carácter masivo y en general pacífico que caracterizó la protesta universitaria durante los sesenta quedó definitivamente atrás y, en muchos centros educativos, la acción política de izquierda acabó siendo controlada por pequeños grupos que preconizaban el uso de la violencia como herramienta prioritaria.⁵ Es más, incluso entre quienes mantenían un compromiso político sólido, y por ello propugnaban medios esencialmente pacíficos, la Universidad perdió peso como espacio de acción: un ejemplo en este sentido fue la “línea de masas” de inspiración maoísta.⁶

El cine universitario e independiente en México desde el movimiento estudiantil hasta 1970: algunas consideraciones

Si el contexto histórico que acabamos de definir es fundamental para entender en toda su extensión una obra como *Reed, México insurgente*, no podemos

⁴ Un factor a tener en cuenta a la hora de valorar el origen de las guerrillas urbanas. En un escenario marcado por la represión gubernamental (la cual se atenuó a partir de 1971, pero no desapareció por completo) muchos jóvenes procedentes del Partido Comunista Mexicano o de colectivos cristianos entendieron que las vías legales para participar en política estaban cerradas, siendo necesaria una lucha armada que derrocará al gobierno y estableciera uno nuevo, de base marxista leninista. Surgieron así varias decenas de grupos armados, cuya actividad se desarrolló fundamentalmente entre 1969 y 1974. En torno a esta cuestión resultan de interés: Marco Bellingeri (1993: 49-73) o Rodolfo Gamiño Muñoz (2011: 53).

⁵ Este fenómeno no fue privativo de la Ciudad de México, sino que comprendió también otras regiones del país como Durango, Chihuahua, Puebla o, muy especialmente, Sinaloa (González de Alba, 1973: vii).

⁶ Tras el 68 muchos universitarios se desplazaron a barrios obreros, zonas rurales y asentamientos marginales de las grandes ciudades, considerando que la movilización de estas fuerzas sociales sólo sería posible conociendo a fondo su realidad cotidiana (Zermeño, 1996: 16-18).

decir menos del marco cinematográfico en el que se produjo. Obviamente, abordar con detalle toda la complejidad de la gran pantalla mexicana a finales de los sesenta y principios de los setenta es algo que excede los objetivos de estas páginas. Pero sí creemos tan posible como necesario mencionar los hitos principales del cine elaborado durante estos años fuera de los canales industriales —del cual la cinta que nos ocupa es uno de los máximos exponentes— y señalar algunas de las influencias foráneas más en boga en los medios fílmicos universitarios e independientes del país.

La aproximación comienza, por supuesto, con las películas más estrechamente ligadas al movimiento estudiantil. Poco después de su inicio, los alumnos y algunos profesores del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM entendieron que la manera más adecuada de tomar partido era empuñar la cámara y grabar los acontecimientos. El primer fruto de esta actitud fueron los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*, cuatro cortometrajes documentales de Rafael Castanedo y del propio Paul Leduc con el objetivo de dar voz a los manifestantes, exponer sus reivindicaciones y contrarrestar la información de sesgo oficialista que predominaba en los medios de comunicación mayoritarios (García Riera, 1994a: 184). Sin embargo, alcanzó su máximo nivel con *El grito*. Una vez finalizado el conflicto, Manuel González Casanova (a la sazón director del CUEC) decidió que los fragmentos más representativos de las ocho horas de material rodado entre julio y Tlatelolco merecían agruparse. El resultado fue ese documental, dirigido por Leobardo López Arretche.⁷ Pese a su simplicidad argumental (una sucesión cronológica de los hechos más sobresalientes del 68 agrupados en cuatro bloques, cada uno de ellos correspondiente a los meses de julio, agosto, septiembre y octubre) el primer largometraje del CUEC es una de las cintas más destacadas del cine mexicano no industrial. No tanto

⁷ Quien contó con el apoyo de Alfredo Joskowicz (dirección), Ramón Aupart (edición) y Rodolfo Sánchez Alvarado (sonido) (Ayala, 1974: 339).

por su calidad⁸ como por la relevancia que, en su momento, alcanzó la denuncia de la represión oficial.⁹

Y no sólo eso: tanto los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* como *El grito* mostrarían la influencia en las universidades mexicanas del “Nuevo Cine Latinoamericano” de los sesenta, uno de cuyos postulados fundamentales era la vocación contrainformativa. Así pues, la gran pantalla era concebida como un medio a través del cual mostrar la verdadera realidad del continente frente a la imagen deformada transmitida por Hollywood y las industrias cinematográficas locales, culpables de vehiculizar un discurso imperialista favorable al mantenimiento de unas relaciones políticas, económicas y culturales de dependencia entre las metrópolis estadounidenses y europeas y las nuevas colonias afroasiáticas e iberoamericanas (Gil, 1999: 38-51). La ruptura de esta dinámica podía conseguirse desde la ficción pero, dado que la expresión de lo “real” ocupaba un lugar central en esta corriente, el documental fue clave en su evolución: ya en el *Manifiesto de Santa Fe* (1962) el argentino Fernando Birri sostuvo que la función del documental era “ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo” (Birri, 2003: 456). Aunque no tuvieron la profundidad argumental e ideológica de las obras de Birri o del cubano Santiago Álvarez (ni de las cintas de ficción con un fuerte componente documental que en aquellos momentos dirigían el boliviano Jorge Sanjinés o el brasileño Glauber Rocha), al enfatizar en el cine como contrainformación e identificar entre documental y objetividad, los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* y *El grito* nos muestran cómo los postulados del “Nuevo Cine Latinoamericano” eran conocidos en las aulas del CUEC hacia 1968. Paul

⁸ Ya en los noventa el crítico Emilio García Riera señaló que la mala calidad técnica de *El grito* podía condicionar, con el paso del tiempo, su valor testimonial (García Riera, 1994a: 182). Por su parte, Eduardo de la Vega incidió en la —a su juicio—escasa profundidad analítica de esta cinta (De la Vega, 1999: 71).

⁹ Encontramos algunas reacciones positivas a las primeras exhibiciones de *El grito* en aulas universitarias a comienzos de los años setenta en David Ramón (1972b: 6) y Francisco Sánchez (1972b: 7).

Leduc, quien tuvo una participación destacada en el rodaje de esos documentales, sin duda recibió las influencias que hemos mencionado, las cuales podrían apreciarse en la propuesta estética o en la intencionalidad política de *Reed, México insurgente*.

Por otro lado, la realización de la película se enmarca en una etapa de extraordinario auge para el cine independiente mexicano. Como consecuencia de la profunda crisis artística e industrial en que se encontraba inmersa la gran pantalla del país,¹⁰ a finales de los sesenta y comienzos de los setenta se incrementó el interés por trabajar al margen de los mecanismos de financiación, producción, distribución y exhibición articulados por el Banco Nacional Cinematográfico. Ese interés se materializó, por un lado, en obras individuales como *La manzana de la discordia*, de Felipe Cazals (1968) (García Tsao, 1994: 43-54) o *Anticlímax*, de Gelsen Gas (1969) (Ayala, 1970a: 14-15; García Riera, 1994a: 238-239). Y, sobre todo, en iniciativas colectivas y eventos específicos. Así, en 1968 se constituyó el Grupo Cine Independiente de México, formado por Cazals, Arturo Ripstein, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret o Rafael Castanedo. Sus miembros (además de figuras cercanas aunque no integradas en él, como Paul Leduc) aspiraban a evitar la subordinación de la creatividad individual al Estado y a los productores privados, un posicionamiento en el que se aunaban preocupaciones estéticas con las naturales desconfianzas que, después del movimiento estudiantil, impregnaba a los jóvenes creadores de cualquier campo en su relación con las políticas culturales emanadas del gobierno (Vázquez, 2012: 40). La independencia buscada se conseguiría mediante la elaboración de películas con una calidad suficiente como para ser presentadas en circuitos “de autor” internacionales y capaces de generar en ellos una recaudación que sostuviera nuevos

proyectos (Maciel, 2012: 189). Bajo esas premisas, Cazals dirigió un largometraje titulado *Familiaridades* (1969) (García Tsao, 1994: 57-65) y Ripstein fue responsable del largometraje *La hora de los niños* (1969) y de varios cortometrajes rodados entre 1970 y 1971 (García Riera, 1988: 67-83).

Una sensibilidad semejante motivó la convocatoria, en enero de 1970, del Primer Concurso Nacional de Cine Independiente. Convencidos de que todas las iniciativas anteriores dirigidas a la renovación del cine mexicano habrían resultado infructuosas, sus organizadores (el Centro de Arte Independiente las Musas, un espacio formado por intelectuales y artistas como Rubén Gámez, Juan de la Cabada o Armando Zayas) quisieron estimular con él la elaboración de películas al margen de la industria, pero dotadas de una calidad técnica aceptable, que plasmaran tanto las inquietudes de sus creadores como la realidad nacional y que además resultaran interesantes para públicos amplios (Dante, 1970: 3). Para desarrollar esta propuesta se valieron del formato súper 8, una variación del 8 mm tradicional introducida en México en 1965 y cuyo uso se extendió rápidamente entre los jóvenes que deseaban innovar la producción cinematográfica.¹¹ Bajo la temática “Nuestro país”, el Primer Concurso recibió veinte cortometrajes¹² que reflexionaron acerca de cuestiones tan trascendentes como la participación política o el papel social de la creación artística, con un tono que aunaba contestación y desengaño:

Muchas películas compartieron tema, puntos de vista y estrategias narrativas. Hacían una crítica a los poderes establecidos (Iglesia, políticos, ejército, familia), denunciaban la indiferencia social hacia la miseria, aludían a lo que sucedía en el escenario

¹¹ En cuanto a las características técnicas, limitaciones y posibilidades de este formato, véase Vázquez (2012: 9-37).

¹² Todas ellas realizadas por directores que nunca antes habían rodado a nivel profesional. Cinco (*El padre o Why?*, Enrique Escalona y Galo Carretero; *La grieta*, Luis Cisneros y César Ratteni; *Mi casa de altos techos*, David Celestinos; *El tercer suspiro*, Alfredo Gurrola y *El fin*, Sergio García) fueron agraciados *ex aequo* con un premio simbólico, consistente en un diploma firmado por Luis Buñuel (Dante, 1970: 2).

¹⁰ Esta crisis se inició a finales de los cuarenta y se hizo evidente hacia 1958. En torno a la idea de crisis como elemento indispensable para entender el hecho filmico en México, véase Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis* (1981). Una mirada completa y bastante reciente al cine mexicano de los sesenta, centrada en el rol del agente estatal, la presenta David R. Maciel (2012: 165-225).

mundial (como el movimiento estudiantil de mayo en Francia o la guerra de Vietnam), o se preguntaban por el rumbo que debían tomar el arte en ese momento (Vázquez, 2012: 47).

Su tono revelaría, a juicio de autores como el crítico Jorge Ayala Blanco, la emergencia de una necesidad expresiva nueva y angustiada, derivada del impacto causado por la represión del movimiento estudiantil (Ayala, 1974: 364). La cual se manifestó con especial fuerza en dos películas producidas por el CUEC en 1970: *Crates* (Alfredo Joskowicz) y *Quizá siempre sí me muera...* (Federico Weingartshofer). La primera ofreció una reflexión en torno al compromiso, caracterizada por una interesante exploración de los sentimientos religiosos, así como una lectura pesimista de la juventud urbana mexicana en el contexto post-68 (Ayala, 1971: 15; García Riera, 1994b: 97-99). Por su parte, *Quizá siempre sí me muera...* no sólo mostró una clara vocación rupturista sino que también lanzó una mirada sarcástica y desencantada hacia la militancia política de los jóvenes de clase media durante y después del movimiento estudiantil: a través de los diferentes “niveles” en que se organizan las peripecias de su protagonista encontramos alusiones a las estériles discusiones ideológicas que —en varios momentos del 68— protagonizó el CNH o a una temprana desmitificación de la acción guerrillera (Ayala, 1994b: 178). Estas obras, además de su relevancia estética, constituirían un valioso recurso histórico, ya que nos permiten aproximarnos a cómo una parte de la juventud universitaria entendía la realidad mexicana de los últimos años sesenta. Especialmente el paso de uno de los epicentros fundamentales del movimiento estudiantil desde la reivindicación (tanto Joskowicz como Weingartshofer formaron parte de los equipos que elaboraron los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga y El grito*) hasta el desmovilización que mencionábamos en el apartado anterior.

Por último, no podemos pasar por alto una cuestión de gran interés: en paralelo al reflejo de este clima desencantado en el cine universitario e independiente se produjo la entrada en México de una

corriente documental caracterizada por la intencionalidad revolucionaria, cuyo máximo exponente fue *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968). Estos realizadores argentinos, miembros del grupo Cine Liberación, afirmaban que la gran pantalla podía servir para construir una nueva imagen de lo iberoamericano y así combatir la dominación de naturaleza “colonial” que, a su juicio, sufría el continente. Sería el “Tercer Cine”, llamado a erigirse en alternativa a unas industrias locales que únicamente buscarían emular a pequeña escala el modelo Hollywood (“Primer Cine”) y a un cine “de autor”, guiado por un limitado afán reformista y expresión —al igual que el anterior— de la dependencia cultural iberoamericana (“Segundo Cine”). Es decir, Solanas y Getino concebían el cine como un instrumento contrainformativo, de manera semejante a como lo había definido Birri pocos años antes. Pero sus argumentos iban más allá, puesto que —en su opinión— las películas también podrían contribuir a la movilización revolucionaria de la sociedad. Para ello la no ficción desempeñaba un lugar primordial (Solanas y Getino, 1972: 40-75).

Esa propuesta, unida a las posiciones de otros cineastas iberoamericanos como el cubano Julio García Espinosa (1988: 63-77) o el giro a la izquierda dado por *Cahiers du Cinéma* en 1969,¹³ caló rápidamente en México. La primera cinta abiertamente inspirada en *La hora de los hornos* rodada en el país data de 1970.¹⁴ Y un año más tarde dos acontecimientos nos hablan de su consolidación. Por un lado, la publicación de un ensayo que adaptaba los argumentos esgrimidos por Solanas y Getino al contexto mexicano (S/N, 1972: 138-144). Y, sobre todo, el nacimiento de la Cooperativa de Cine Marginal tras la celebración del Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente (Vázquez, 2012: 196). Es cierto que la

¹³ Con la publicación del texto colectivo “Cine/ideología/crítica” *Cahiers* dejó de lado la “política de autor” para convertirse en “una revista marxista de lucha ideológica dentro del campo cinematográfico” (Ayala, 1974: 535).

¹⁴ *México, la revolución congelada*, obra del argentino Raymundo Gleyzer. En torno a esta película puede consultarse Jorge Ayala Blanco (1972b: 15).

influencia de esta corriente apenas se manifiesta en *Reed, México insurgente*, estando más presente en obras posteriores de Leduc como *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976). Sin embargo, ocupa un lugar de gran importancia en el contexto cinematográfico, cultural y social mexicano de finales de los sesenta y comienzos de los setenta.

El pasado y el presente en *Reed, México insurgente*

Filmada en blanco y negro y 16 milímetros (que posteriormente fueron virados a sepia y ampliados a 35 milímetros para su exhibición comercial y difusión internacional), *Reed, México insurgente* supuso una lectura renovada, tanto en la forma como en el fondo, de la Revolución mexicana. En esta producción independiente apenas se aprecia el tono heroico, la omnipresencia de los grandes íconos de la historia nacional, la voluntad por presentar relatos totalizadores —aunque ideológicamente sesgados— o el melodrama, rasgos que caracterizaron la mayor parte de las aproximaciones a ese episodio realizadas por el cine industrial mexicano hasta aquel momento. En cambio, para su primer largometraje Paul Leduc optó por presentar la Revolución como un movimiento popular a partir del cual sería posible reflexionar sobre los acontecimientos vividos en el país entre 1968 y 1970.

La Revolución mexicana se encontraba en su apogeo cuando, comisionado por el *Metropolitan Magazine*, el periodista, poeta y activista estadounidense John Reed visitó el norte del país entre finales de 1913 e inicios de 1914, periodo durante el cual convivió con las tropas de los generales revolucionarios Urbina y Villa. Uno de los frutos de esta experiencia fue el libro *México insurgente*, cuya versión original en inglés fue publicada en 1915 (De la Cabada, 1986: xvi). En él, aunando la narración en primera persona con un estilo descriptivo notablemente periodístico, Reed dejó constancia no sólo de las campañas militares que presenció. También —y especialmente— de los paisajes, tradiciones y otros aspectos de México,

así como de las opiniones ante el proceso revolucionario en curso y de las expectativas de futuro de sus gentes. Es en esta obra, a caballo entre el libro de viajes, el periodismo de guerra, el relato etnográfico y la autobiografía, en la que se inspira la cinta de la que ahora nos ocupamos.

<i>Reed, México insurgente</i>. Breve ficha técnica	
Producción (1970)	Salvador López, Ollín y asociados, Luis Barranco
Dirección	Paul Leduc
Guion	Juan Tovar y Paul Leduc sobre <i>México insurgente</i> , de John Reed
Fotografía	Alexis Grivas
Edición	Giovanni Korporaal y Rafael Castanedo
Intérpretes principales	Claudio Obregón (John Reed), Eduardo López Rojas (general Urbina), Ernesto Gómez Cruz (capitán Seáñez), Carlos Castañón (Fidencio Soto), Hugo Velázquez (Longino), Eraclio Zepeda (Pancho Villa), Enrique Alatorre (Venustiano Carranza)
Duración	105 minutos

Fuente: Elaboración propia a partir de Emilio García Riera (1994b: 153 y 156).

Uno de los grandes hallazgos de esta película es la traducción a imágenes de uno de los rasgos fundamentales del texto escrito que toma como modelo: la interrelación constante entre la presencia de un narrador subjetivo y la descripción exhaustiva que tal hace de la realidad que lo rodea. El director se valió de varios mecanismos para subrayar esa dualidad. Así, por ejemplo, la fotografía en sepia, el uso de intertítulos, el tono sobrio y descriptivo o la presencia en determinadas ocasiones de una voz en *off* explicativa aluden directamente a las convenciones del cine documental.¹⁵ Sin embargo, todas las imágenes que ofrece la pantalla son recreaciones, algo que el director no esconde: con frecuencia empleó combina-

¹⁵ La “calidad documental” de esta película es (junto con las conexiones con el cine de Fernando de Fuentes y la aproximación a las personalidades históricas) uno de los puntos más subrayados por Sven Pötting (2015: 161-162).

ciones de planos generales, primeros planos y planos detalle (además de cámara al hombro) absolutamente irrealizables con la tecnología de los años 1910. Un buen ejemplo en este sentido es la secuencia que recrea el cortejo fúnebre de Abraham González.

Esta llamada de atención al espectador, recordándole que se encuentra ante una versión cinematográfica de una narración literaria y no ante una ventana abierta al pasado, se pone de manifiesto en otra característica central de *México insurgente* que Leduc adaptó perfectamente a la gran pantalla. El libro está estructurado en torno al encadenamiento de capítulos breves que, a manera de pequeños artículos, narran acontecimientos concretos —en ocasiones simples anécdotas— desarrollados en marcos temporales y espaciales muy acotados. En líneas generales, y pese a que se omitieron muchas de esas *vistas* (especialmente las que aluden a hechos no directamente conectados con el hilo narrativo principal o que funcionan como *flashback* o *flash forward*), la película repitió esta estructura coherente pero voluntariamente fragmentada. Con lo cual, en nuestra opinión, el director no se limitó a reproducir con la máxima fidelidad el original literario. Consideramos que intentó subrayar el carácter de Reed como protagonista y narrador de una historia pero, al mismo tiempo, con una visión de los acontecimientos y un juicio sobre los mismos forzosamente incompleto. Para Leduc, la voz de John Reed sería una más entre las muchas que narraron la Revolución, lo cual la despojaría de cualquier aspiración de validez universal sin por ello restar a su versión ni un ápice de rigor, interés o relevancia. La suma de una apariencia documental y la “sucesión de secuencias no ligadas por un desarrollo dramático convencional” (García Riera, 1994b: 159) no sólo supuso una aproximación a la década de 1910 desde posiciones estéticas poco habituales en el cine mexicano de la época sino que, sobre todo, permitiría relacionar a sus espectadores con el pasado de una forma distinta a la dominante en el México de 1970, tanto académica como fílmicamente. Se distinguió de la “historiografía del poder” (Florescano, 1976: II-IV) cultivada por las autoridades desde los años veinte, que entendía la Re-

volución como la culminación de una línea virtuosa de la historia nacional iniciada por la Independencia y continuada por la Reforma¹⁶ —además de un hecho unitario (Barrón, 2004: 110) y aún activo— y su plasmación cinematográfica, cuya máxima expresión en aquellos momentos fue el *Emiliano Zapata* dirigido por Felipe Cazals en 1970.¹⁷ Por el contrario, la cinta que nos ocupa convirtió la parcialidad en una virtud, rehuendo toda vocación por erigirse en un relato cerrado capaz de explicar en su totalidad este episodio histórico.

Otro rasgo notable de *Reed, México insurgente*, y que igualmente la alejó de la mayor parte de las aproximaciones cinematográficas al pasado hechas en México hasta ese momento, fue la manera en que entendió la Revolución, incidiendo en su carácter popular y masivo. Este elemento era clave en el ideario gubernamental pero, aunque estuvo constantemente reivindicado en los discursos oficiales, había quedado muy desdibujado cinematográficamente hablando: no era frecuente desde la “trilogía revolucionaria” de Fernando de Fuentes, en la década de 1930;¹⁸ sin embargo, el mexicano anónimo y la masa en movimiento fueron recuperados en *Reed...* como centro del relato y motor de la acción revolucionaria:

Reed pareció dar idea en primer término de un rescate muy importante: la revolución, tema privilegiado del cine mexicano, recuperaba en sus imágenes la fuerza del testimonio real, una fuerza sugerida por los documentos fotográficos [...] y cinematográficos [...] de su tiempo y por las ficciones de Fernando de Fuentes en la primera mitad de los años treinta, pero perdida después para un cine que vio casi siempre en la Revo-

¹⁶ Uno de los principales defensores durante los sesenta y los setenta de la continuidad histórica entre Independencia, Reforma y Revolución fue Jesús Reyes Heróles (1972), con obras como *La historia y la acción (la revolución y el desarrollo político de México)*. Una lectura crítica de esta argumentación puede encontrarse en Charles A. Hale (1996: 826-829).

¹⁷ En torno a esta película puede consultarse a Ayala Blanco (1970b: xv-xvi) o a García Tsao (1994: 67-80).

¹⁸ Formada por *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Una interesante reflexión acerca de los valores expuesto por estas películas y su tratamiento del pasado la expone Carlos Monsiváis (1974: II-III).

lución un mero pretexto de desahogos folclóricos, machistas y pintoresquistas (García Riera, 1994b: 156).

Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que se trate de una actualización del discurso público en torno a la Revolución, ya que Leduc escapó a toda identificación oficialista evitando situar en el eje de la narración a los acostumbrados héroes patrióticos. Para ello propuso un lenguaje cinematográfico sobrio, caracterizado por la ausencia de contrapuntos musicales—únicamente aparece música diegética—, un predominio del plano general y la reducción al mínimo indispensable de las secuencias de batalla. Venustiano Carranza o Francisco Villa aparecen en pantalla, al igual que lo hacen entre las páginas de *México insurgente*. Además, inspiran en el espectador sentimientos semejantes a los que pudiera sentir el lector de esta obra: una fría indiferencia en el caso del primero, simpatía hacia el segundo. Sin embargo, aparecen en sus despachos o almorzando, completamente despojados de rasgos heroicos y con apenas referencias a sus caracteres personales, ideología o trayectoria política previa a 1914. Tal vez por entenderlas superfluas en el contexto mexicano, quizá para evitar que la narración gravitase excesivamente sobre estas personalidades, el director no incluyó (ya sea mediante *flashback* o voces en *off*) las largas semblanzas que John Reed dedicó a estas cuestiones. En su lugar, la cinta optó por hacer hincapié en la relación que el periodista entabla con individuos anónimos, cuyos sentimientos, impresiones y miedos se convirtieron en parte central del relato fílmico y, por extensión, histórico. Así, al igual que la crónica periodística original, esta película presenta un gran número de sensibilidades, incluyendo tanto aquellas que posteriormente fueron capitalizadas por el discurso gubernamental sobre la Revolución (la justicia de la lucha, la esperanza de un futuro mejor) como las que pudieran contradecirlo (el hartazgo ante una guerra que no acaba, la pobreza, el arribismo y las intrigas para alcanzar el poder). Otro elemento más a situar en el haber de Paul Leduc y su filme, pese a que éste apenas logra transmitir el asombro constante

de John Reed ante los paisajes infinitos, la vida cotidiana o las costumbres guerreras de México; tampoco refleja en toda su extensión la profunda implicación emocional con sus gentes que acabó desarrollando.

Por lo tanto, *Reed, México insurgente* propuso una representación del pasado estéticamente conectada con las tendencias cinematográfica renovadoras a nivel internacional y un relato de la Revolución que no era novedoso en sí (contaba con precedentes como *El compadre Mendoza* o ¡Vámonos con Pancho Villa!), pero que llevaba décadas sin explorarse (Ayala, 1973: XV). Sin embargo, el valor de esta cinta no se reduciría a mostrar que existían formas de acercarse a los años revolucionarios alternativas a la superficialidad musicalizada, la autocensura extrema o la divinización de los próceres de verbo grandilocuente y sombrero de ala ancha. De igual manera consideramos que, debidamente situada en el contexto histórico y fílmico en que se realizó (mismo que hemos definido en los apartados anteriores), podemos entenderla como una fuente capaz de hablarnos de las preocupaciones de la clase media políticamente comprometida a finales de los sesenta.

La manera en que este filme abordó los protagonismos individuales puede calificarse de ambigua. Por un lado, redujo el peso narrativo de las figuras históricas más reconocibles para dar cabida al revolucionario de a pie que el propio Reed conoció durante su periplo mexicano. Pero, al mismo tiempo, estableció un nuevo protagonista, que no es otro que el propio narrador John Reed. Tanto la crítica contemporánea¹⁹ como los estudios más recientes²⁰ coinciden en señalar que la trama de esta película no es tanto la Revolución mexicana en sí (sin negar su importancia) sino cómo Reed la narra y la evolución que se pro-

¹⁹ “El primer largometraje de Paul Leduc es algo más que un filme sobre la Revolución mexicana: es un filme sobre una conciencia humana en conflicto [...] es la relación —por necesidad imperfecta, es decir, parcial e incompleta— de los hechos circunstanciales que van conformando el comportamiento vital y moral de un individuo agobiado por numerosas contradicciones internas” (Sánchez, 1972b: 7).

²⁰ “*México insurgente* [...] hace más hincapié en la vida personal de Reed que en el contexto público” (Rosenstone, 2014: 176).

duce en su ideología a medida que se involucra en ella. A lo largo de la película el joven de clase media educado en Harvard se siente cada vez más frustrado por no poder participar directamente, con un arma en la mano, en la lucha junto con sus amigos mexicanos. Estos sentimientos (una licencia del director, puesto que no se expresan como tales en la obra literaria) aparecen sobre todo en la secuencia que recoge la larga conversación entre el protagonista y su amigo Longino, durante la cual el primero confiesa la contradicción que siente entre su vocación revolucionaria y el miedo natural a exponerse a la muerte combatiendo. Después las batallas se suceden y, aunque siempre estará cerca de ellas, no participará en ninguna. Sin embargo, esta situación cambia en los últimos planos de la película: mientras las tropas de Villa ocupan una ciudad y se entregan al saqueo, Reed rompe el escaparate de una tienda para participar en aquél.

Al margen de la veracidad histórica del acontecimiento, este final tan abrupto se presta a varias interpretaciones. Por ejemplo, Robert Rosenstone considera que el John Reed de Paul Leduc tiene un cariz iniciático. México sería para él la experiencia que lo hizo madurar como persona, lo forjó como revolucionario y formó el sustrato del hombre que pocos años más tarde presencié en Petrogrado los *Diez días que estremecieron al mundo*. El escaparate funcionaría a manera de metáfora: tras una intensa lucha interior, Reed se ha decantado. Su opción es el compromiso sin ambages (Rosenstone, 2014: 178 y 191). Probablemente sea una interpretación correcta; pero ¿el compromiso de quién? Emilio García Riera, en su reseña mayormente elogiosa de la película, señala una idea que nos parece central: “Visto a la distancia, resulta para mí claro que *Reed* no dice tanto de la Revolución o de John Reed como de Paul Leduc, y eso no es un reproche: en arte, importa más el artista que el tema” (García Riera, 1994b: 158). Una afirmación, en primer lugar, consecuente con la principal seña de identidad de este crítico, su defensa de la “política de autor”; pero que también guarda una interesante sugerencia. Esta cinta no sería únicamente una evocación de la Revolución cuando aún

no se vislumbraba la adulteración de sus ideales por los sucesivos gobiernos y el México del futuro aún estaba por construir. Es también —creemos— una reflexión en torno a la actitud de los jóvenes mexicanos más politizados y la utilidad del compromiso en el contexto posterior a 1968.²¹

Leduc había participado activamente en el movimiento estudiantil y, como mencionamos más arriba, fue uno de los responsables de los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*. Con este antecedente podemos lanzar la hipótesis de que el director vio en John Reed un sinónimo de sí mismo y de sus compañeros con preocupaciones políticas más o menos izquierdistas: jóvenes, idealistas y formados. Pero también una suerte de extranjeros capaces de empatizar con los oprimidos pero, pese a todos sus empeños, incapaces de penetrar por completo en las preocupaciones, creencias y vivencias de la mayor parte de los mexicanos. Obviamente, el abismo que mediaba entre la educación, posición social, valores... de John Reed y las personas que conoció en México en 1914 era muchísimo mayor que el que separaba en 1968 a las clases medias universitarias de los grupos excluidos del progreso económico vivido por el país desde la década de 1940. Pero, aun así, era notable. Es probable que esta fractura, formada por una combinación difícilmente cuantificable de buena voluntad redentora, incompreensión, desconocimiento o suficiencia intelectual (entre otros factores no desdeñables, como la mayor sujeción al aparato corporativo oficial) contribuyó a que el intento de los estudiantes movilizados por involucrar a los sectores populares acabara en fracaso. Un fracaso sobre el que, entendemos, Leduc reflexionó en *Reed, México insurgente*, proponiendo en el plano final una llamada a la acción para que los desencantados tras Tlatelolco renovaran su compromiso y se involucraran de nuevo en la compleja realidad política y social de México. Invitándolos en definitiva

²¹ La toma de partido como uno de los ejes centrales de esta película y la posibilidad que ofrece de cara a interpretar la realidad presente del país mediante la Revolución de 1910 ya fueron planteadas por la crítica de los primeros setenta, como Juan Jacobo Acal (1972: 3).

a salir —como hizo John Reed— de su zona de confort para volver a intervenir (no necesariamente por medio de la violencia) en la vida pública del país.

Así pues, esta película plantearía un segundo aporte, además de la representación de la Revolución a través de parámetros estéticos y discursivos renovados. Enriquecería nuestro conocimiento de la situación mexicana a finales de los sesenta, gracias a que expresó el punto de vista de la juventud de clase media —o al menos de algunos de sus integrantes— en torno al 68. Siendo además la primera cinta que hizo tal cosa tomando como base el relato del pasado. Y, aunque en los años siguientes encontraremos otros ejemplos en este sentido, sobre todo en el medio universitario (como por ejemplo *De todos modos Juan te llamas*, Marcela Fernández Violante, 1974), debemos reconocer el carácter precursor de *Reed, México insurgente*. Esto en cuanto a su papel como emisor de discursos políticos, sociales e históricos. Por otro lado, al carecer de datos directos relativos a su recepción más allá de las semanas que permaneció en cartelera tras su estreno oficial en el Distrito Federal (García Riera, 1994b: 156), no podemos afirmar de manera concluyente hasta qué punto el sector social al cual nos referimos se sintió reconocido en ella. Pero la buena acogida que tuvo entre las autoridades una vez iniciada la presidencia de Luis Echeverría²² nos lleva a su-

²² El mandato de Luis Echeverría (1970-1976) se caracterizó por un intenso esfuerzo gubernamental de cara a restaurar la relación entre la esfera oficial y las clases medias universitarias movilizadas durante el 68. Por ello (y pese a episodios represivos como el 10 de junio de 1971 o la violenta política antiguerrillera) las autoridades desarrollaron un amplio programa reformista, definido por el propio Echeverría como “Apertura democrática” y orientado en gran medida hacia este segmento social. Uno de sus jalones principales fueron las medidas relacionadas con el ámbito fílmico: durante estos años estimularon un proceso de renovación artística y económica de la gran pantalla nacional que gravitó sobre las diferentes expresiones de la “política de autor” surgidas en los sesenta (entre ellas una que ya mencionamos, el Grupo Cine Independiente de México). Entre 1971 y 1976 el Estado mexicano elaboró total o parcialmente decenas de películas, fuertemente vinculadas con el contexto del país y que con frecuencia mostraron un alto grado de permeabilidad hacia los discursos oficiales. Las cuales se erigieron en una pieza fundamental para la administración en su intento por reconducir el descontento que el movimiento estudiantil había sacado a la luz. En torno a este fenómeno la obra más completa es la de Paola Costa (1988).

poner que su impacto entre las clases medias urbanas pudo ser elevado.

En mayo de 1972 Rodolfo Echeverría (hermano del presidente y director del Banco Nacional Cinematográfico, la principal entidad oficial relacionada con el quehacer fílmico) declaró que “*Reed...* sería explotada comercialmente y distribuida por [la empresa distribuidora pública] Películas Nacionales” (García Riera, 1994b: 158). Después, fue una de las obras escogidas para dar forma al ciclo inaugural de la Sala de Arte Gabriel Figueroa, inaugurada el 28 de diciembre de aquel año (Mejía, 1973: 14-15). Para Jorge Ayala esta apropiación fue posible porque la cinta primaría el choque cultural de John Reed y su toma de conciencia individual por encima de una explicación en torno a las “causas objetivas” de la Revolución (Ayala, 1973). Y, aunque esa afirmación (propia de un autor que por entonces negaba que en México fuera posible crear y expresarse libremente dentro de los márgenes de la industria)²³ era esencialmente cierta, entendemos que los factores que explican este proceso son otros.

Indudablemente, el afán de las autoridades por acercarse a la juventud de clase media estuvo presente, y alcanzó a Paul Leduc de manera similar a como lo hizo con otros directores con destacadas trayectorias independientes, caso de Felipe Cazals o Arturo Ripstein. Sin olvidar que durante aquellos años el Estado brindó una amplia libertad creativa a los cineastas y que no puede hablarse de una comunión acrítica con la retórica presidencial (la lectura descarnada del atraso rural que el propio Leduc hizo al final del sexenio con *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* sería un buen ejemplo en tal sentido). Además, otro motor que impulsó la entrada de *Reed...* en el campo de la promoción oficial del cine fueron los nexos que unen la película con las cintas de temática revolucionaria de los años treinta y el lugar capital que el cardenismo ocupaba en el ima-

²³ Algunas ejemplos de esta posición, defendida por un buen número de críticos cinematográficos mexicanos a comienzos de los años setenta son: Jorge Ayala Blanco (1972a: xvi); Arturo Garmendia (1972: 14-15); David Ramón (1972a: 14).

ginario echeverrista.²⁴ Así, desde la perspectiva gubernamental, no bastaría con retomar medidas agraristas o mostrar un fuerte tono nacionalista en política exterior, sino que también sería necesaria una vuelta a la estética y los valores del arte mexicano de la década de 1930. Aunque producido de manera independiente, el filme de Paul Leduc encajaría con estos patrones. Por ello las autoridades trataron, con éxito, de incorporarlo a su proyecto cultural.

Conclusiones

Reed, *México insurgente* ofrece al espectador una mirada amplia y cargada de matices en torno a dos momentos centrales del siglo XX en el país azteca. Uno es la Revolución, entendida como un episodio cuyo denominador principal serían la ausencia de protagonismos heroicos y la movilización popular. El otro (al cual se llega mediante la reflexión sobre la figura de John Reed) es el periodo 1969-1970, una época caracterizada —entre otras realidades— por un clima de apatía y dudas entre la juventud urbana de clase media con educación superior.

Desde un punto de vista centrado en las posibilidades del cine como recurso para el estudio del pasado, esta película constituye un ejemplo afirmativo sobresaliente. Por un lado, y en cuanto al filme como relato, al incidir de forma apropiada sobre aspectos bien conocidos de la Revolución mexicana subrayaría lo factible que es construir un discurso histórico sólido y riguroso mediante imágenes. Y ello pese a la distancia que media entre las convenciones del lenguaje cinematográfico y de las monografías académicas, distancia que el especialista debe conocer para analizar con propiedad el hecho fílmico (Rosenstone, 1997: 56-63). Pero además, la manera en que Paul Leduc empleó la década de 1910 a manera de palanca a partir de la cual ahondar en el presente la convierte en un

exponente de cine entendido como fuente y agente histórico. Es decir, una obra que —al margen del tiempo en el que se ambienta su trama— aporta información sobre las relaciones sociales, cultura, mentalidades y demás aspectos de la época en que se filmó; y que intenta ejercer en sus espectadores una influencia para, con ello, crear estados de opinión (Ferro, 1995: 16-18).

Precisamente, es mucho lo que esta película (analizada no de manera aislada sino junto con otros materiales fílmicos, hemerográficos y bibliográficos, tanto contemporáneos a su realización como posteriores) expone acerca del panorama político, social y cultural de México a finales de los sesenta. En concreto, consideramos que proporciona una mirada al estado de ánimo de los jóvenes urbanos de clase media movilizados durante el 68 y que experimentaron —ya sea de manera directa o indirecta— la represión gubernamental. Obviamente, ni fue emitida por el conjunto de este segmento social ni creemos que todo él se sintió reconocido en ella; pero —aunque se trata de una mirada parcial e incluso, si se quiere, personal— aludiría a la situación imperante en las universidades del país durante el periodo 1969-1970, las cuales se debatían entre el desencanto que embargaba a la gran mayoría de los estudiantes y las posiciones cada vez más violentas que comenzaban a asumir las minorías más radicalizadas. Pero en *Reed, México insurgente* también encontramos vitalidad, compromiso y un llamamiento final a continuar participando de la vida pública. Se trata con toda probabilidad de un alegato a mantener viva la llama del movimiento estudiantil, lo que convertiría a esta cinta en uno de los trabajos más optimistas entre los que (elaborados en el lapso que va desde Tlatelolco hasta el ascenso al poder de Luis Echeverría) reflexionaron sobre el camino político a seguir o las formas de organización de la juventud mexicana desde medios universitarios e independientes. Sin embargo, este tono relativamente esperanzado es lo que explicaría (junto con su proximidad estética y discursiva a la “trilogía revolucionaria” de Fernando de Fuentes) el interés que *Reed, México insurgente* despertó en las autoridades de la “Apertura

²⁴ La presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) representaría, para Echeverría, una suerte de “pasado mítico caracterizado por un Estado rector y principal actor de la economía, promotor de bienestar social y reconocido defensor de los intereses nacionales frente a los actores extranjeros” (Zepeda, 1994: 24).

democrática”. El plano que cierra este filme no implica necesariamente una apelación a la violencia ni una exaltación de soluciones radicalizadas, por lo que podía ser perfectamente capitalizado por una esfera gubernamental que se estaba esforzando por atraer a la juventud del 68 hacia la vida institucional. En todo caso, este interés no convertiría la cinta en un producto oficialista y, a ojos del historiador, no haría sino remarcar los dos puntos centrales de nuestro análisis: la visión renovada (para el contexto cinematográfico de los años sesenta) de la Revolución mexicana y la manera en que plasmó mediante imágenes una parte de las actitudes, sensibilidades y expectativas de quienes habían participado en el movimiento estudiantil.

Bibliografía

- ACAL, Juan Jacobo (1972), “Reed-Leduc. México insurgente”, *Fin de semana*, suplemento de *El Día*, 7 de abril.
- AYALA BLANCO, Jorge (1970a), “Un nuevo cineasta: Gelsen Gas”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 24 de mayo.
- _____ (1970b), “Un Zapata de utilería oficial”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *iSiempre!*, 9 de diciembre.
- _____ (1971), “Crates: bienaventurados los cínicos”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 22 de agosto.
- _____ (1972a), “Diez contra uno”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *iSiempre!*, 29 de marzo.
- _____ (1972b), “Hacia una autopsia de la revolución”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 18 de junio.
- _____ (1972c), “Los niveles de la anarquía”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 24 de septiembre.
- _____ (1973), “La revolución bien vale una viñeta animada”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *iSiempre!*, 24 de enero.
- _____ (1974), *La búsqueda del cine mexicano 1968-1972*, México, UNAM.
- BARRÓN DE BENITO, Luis (2004), “José Vasconcelos, Luis Cabrera y la Revolución mexicana”, *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, núm. 11, 107-130.
- BELLINGERI, Marco (1993), “La imposibilidad del odio: la guerrilla y el movimiento estudiantil en México 1960-1974”, en Ilán SEMO et al., *La transición interrumpida. México 1968-1988*, México, Universidad Iberoamericana / Nueva Imagen.
- BIRRI, Fernando (2003), “El manifiesto de Santa Fe”, en Paulo Antonio PARANAGUÁ (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra (Signo e imagen).
- CABADA, Juan de la (1986), “Prólogo”, en John REED, *México insurgente. Diez días que estremecieron al mundo*, México, Porrúa (Sepan cuantos... 366).
- COSTA, Paola (1988), *La apertura cinematográfica. México 1970-1976*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- DANTE, José (1970), “Primer Concurso Nacional de Cine Independiente”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, 15 de febrero.
- FERRO, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- _____ (2005), “¿A quién le pertenecen las imágenes?”, *Istor. Revista Internacional*, año V, núm. 20, pp. 7-14.
- _____ (2008), *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal.
- FLORESCANO, Enrique (1976), “La historiografía del poder (1920-1976)”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de *iSiempre!*, 14 de septiembre, pp. II-IV.
- GARCÍA CANTÚ, Gastón (1973), *Universidad y antiuniversidad*, México, Joaquín Mortiz.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1988), “Por un cine imperfecto”, en VV.AA., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y el Caribe*, México, SEP / Fundación Mexicana de Cineastas / UAM, 1988, pp. 63-77.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1988), *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 67-83.
- _____ (1994a), *Historia documental del cine mexicano. 14, 1968-1969*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Conaculta / Imcine.
- _____ (1994b), *Historia documental del cine mexicano. 15, 1970-1971*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Conaculta / Imcine.
- GARCÍA TSAO, Leonardo (1994), *Felipe Cazals habla de su cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- GARMENDIA, Arturo (1972), “El tercer cine. El deber de la crítica ante la apertura”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 7 de mayo, pp. 14-15.
- GAMIÑO MUÑOZ, Rodolfo (2011), *Guerrilla, represión y prensa en la década de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*, México, Instituto Mora.
- GIL OLIVO, Ramón (1999), “Ideología y cine: el nuevo cine latinoamericano, 1954-1973”, *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, núm. 10, pp. 38-51.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (1981), *El Estado y los partidos políticos en México*, México, Era.

- GONZÁLEZ DE ALBA, Luis (1973), "Ultraizquierdismo a la mexicana: los 'enfermos' de Culiacán", *La Cultura en México*, suplemento cultural de *iSiempre!*, 20 de junio.
- HALE, Charles A. (1996), "Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la revolución", *Historia Mexicana, El Colegio de México*, vol. XLVI, núm. 4, pp. 821-837.
- MACIEL, David R. (2012), "La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta", en Cuauhtémoc CARMONA ÁLVAREZ y Carlos SÁNCHEZ SÁNCHEZ (coords.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, Conaculta / Imcine, pp. 165-225.
- MEJÍA, Fernando (1973), "Semana filmica inaugural de la sala Gabriel Figueroa", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, 21 de enero.
- MONSIVÁIS, Carlos (1974), "Del peñón de las ánimas al jagüey de las ruinas", *La Cultura en México*, suplemento cultural de *iSiempre!*, 27 de febrero.
- _____ (2008), *El 68. La tradición de la resistencia*, México, Era.
- PONIATOWSKA, Elena (2000), *La noche de Tlatelolco*, México, Era.
- PÖTTING, Sven (2015), "Reed. La Revolución mexicana en celuloide", en Friedhelm SCHMIDT-WELLE y Christian WEHR (eds.), *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid, Iberoamericana.
- RAMÓN, David (1972), "Cine mexicano de hoy ¿nuevo? ¿independiente?", *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 9 de abril de 1972.
- _____ (1972), "El grito", *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 2 de abril.
- REYES HERÓLES, Jesús (1972), *La historia y la acción (la revolución y el desarrollo político de México)*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- RIVAS ONTIVEROS, José René (2007), *La izquierda estudiantil en la UNAM. Organizaciones, movilizaciones y liderazgos (1958-1972)*, México, UNAM / Miguel Ángel Porrúa.
- ROSENSTONE, Robert A. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- _____ (2014), *La historia en el cine. El cine sobre la historia*, Madrid, Rialp.
- S/N (1972), "Hacia una teoría del Tercer Cine en México. Planteamiento general", en Alberto HÍJAR, *Hacia un Tercer Cine*, México, UNAM, pp. 138-144.
- SÁNCHEZ, Alberto Ruy (1981), *Mitología de un cine en crisis*, México, Premià.
- SÁNCHEZ, Francisco (1972a), "Cuatro meses del 68", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural de *El Nacional*, 30 de julio.
- _____ (1972b), "Reed: México insurgente", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural de *El Nacional*, 23 de abril.
- SOLANAS, Fernando, y Octavio GETINO (1972), "Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", en Alberto HÍJAR (ed.), *Hacia un Tercer Cine*, México, UNAM, pp. 40-75.
- SORLIN, Pierre (1985), *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México, FCE.
- _____ (1991), "Historia del cine e historia de las sociedades", *Film-Historia*, vol. 1, núm. 2, pp. 73-87.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro (2012), *El cine súper 8 en México: 1970-1989*, México, UNAM.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1999), "Notas sobre el movimiento estudiantil-popular de 1968 en el cine mexicano", *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, núm. 10.
- ZEPEDA RIVERA, Beatriz (1994), "Elementos del nacionalismo oficial mexicano en los informes presidenciales (1970-1992)", tesis de licenciatura, El Colegio de México, México.
- ZERMEÑO, Sergio (1978), *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*, México, Siglo XXI.
- _____ (1996), *La sociedad derrotada. El desorden mexicano del fin de siglo*, México, Siglo XXI / IIS-UNAM.